

如何进行现象学的美学研究?

——以杜夫海纳《审美经验现象学》引言为中心

郭勇健

(厦门大学人文学院 福建 厦门 361005)

摘要: 杜夫海纳《审美经验现象学》的引言初步勾勒了他所理解的现象学方法。以这篇引言为中心,适当参照其他现象学美学家如海德格尔、英加登、盖格尔的某些观点,便可以管窥现象学美学研究的方法与思路。一般而言,现象学的美学研究都是意向性分析和本质研究,并且在这个过程中,现象学美学家往往坚持价值中立的原则,意向性分析、本质研究、搁置价值判断是现象学美学研究的三个要点。

关键词: 杜夫海纳; 现象学; 美学; 意向性; 本质研究; 价值中立

中图分类号: B832

文献标识码: A

文章编号: 1001-8204(2017)02-0010-08

自胡塞尔创立现象学之后,用现象学方法进行美学研究的不乏其人,如盖格尔、英加登、杜夫海纳、海德格尔、萨特、伊瑟尔等,均取得了不俗的成就,并形成了影响深远的现象学美学流派或传统。杜夫海纳的《审美经验现象学》是现象学美学的一部经典之作,此书的英译者说它“构成了四十年来在现象学美学这一特定领域所作的努力的最高成果”[1](P602),是杜夫海纳“在美学方面经久不衰的成就”“使他千古不朽的唯一著作”[1](P627)。《审美经验现象学》的引言,相当于梅洛-庞蒂《知觉现象学》的前言,其意义非同小可。杜夫海纳是把这篇引言作为单独的论文来写的,取名《审美经验与审美对象》,可见他自己也非常重视。马格廖拉说“杜夫海纳在前言中勾勒出他的理论构架的大致轮廓。”[2](P230)不仅如此,这篇引言还初步勾勒了杜夫海纳所理解的现象学方法。因此,以这篇引言为中心,适当参照其他现象学美学家的某些观点,便可以管窥现象学美学研究的方法与思路。一般而言,现象学的美学研究都是意向性分析和本质研究,并且在这个过程中,现象学美学家往往坚持价值中立的原则,因此,意向性分析、本质研究和搁置价值判断便构成现象学美学研究的三个要点。

一、意向性分析

杜夫海纳在引言中开宗明义地说“我想对这种经验首先加以描述,随后进行先验的分析,并尽力从中引出形而上学的意义。”[1](P1)但他随即强调,他要研究的审美经验,并不是艺术家的审美经验,而是欣赏者或

接受者的审美经验。“我说的审美经验指的是欣赏者的而不是艺术家本人的审美经验。”[1](P1)照理说,艺术家应当是最懂艺术的人,我们应当听信艺术家提供的证言。如美国美学家苏珊·朗格就主张“艺术哲学应该开始于艺术创作室,而不是美术馆、音乐厅或图书馆。……艺术哲学也需要来自艺术家们的意见,可以避免空泛和过于简单化的概括。……事实上,探讨艺术而不在某种程度上采纳艺术家的语言是不可能的。”[3](P3-4)但苏珊·朗格同时认为,仅仅掌握艺术家的语言是不够的,因为艺术家的语言具有隐喻性质,哲学家必须将它们提升为概念,并建构一套理论。但无论如何,艺术家的经验与语言被视为艺术哲学研究的出发点。为什么杜夫海纳不选择艺术家本人的审美经验呢?杜夫海纳虽然也承认艺术家经验和言论的重要性,但他指出“研究创作过程完全能进入美学的大门,它十分公正地对待作品的实在性,并且直接提出了关于技艺与艺术关系的重要问题。但是,这种研究也不是没有危险,因为一方面它无法保证不会陷入心理主义,从而就有可能离开正道去叙述创作的历史背景或心理状态;另一方面,在把审美经验局限于艺术家的审美经验的时候,它就有突出这种经验的某些特点的倾向,譬如,强调一种强力意志,而有损于审美欣赏所要求的静观。”[1](P1-2)按照以上的说法,选取欣赏者的审美经验有两个理由:其一,欣赏者的经验更具有静观的性质;其二,可以避免陷入心理主义。古罗马贺拉斯的《论诗艺》就是从创作的角度研究诗的。他有一句

收稿日期:2017-02-27

作者简介:郭勇健(1973-),男,福建福清人,厦门大学人文学院副教授,艺术学博士,研究方向为美学与文艺理论。

基金项目:国家社科基金项目“现象学美学史”(项目编号:11BZX084)。

名言“你如果要我哭,你自己就得首先感到悲伤。”这句话长期以来成为艺术家的基本信念,然而它正是心理主义的表现。我们知道,艺术固然是表现,但这表现并不等于表现艺术家个人的情感。一个表现悲伤的舞蹈,并不意味着舞蹈家本人在跳舞时也是悲伤的。是舞蹈动作呈现了悲伤,而不是舞蹈演员陷入悲伤。表现并不是自我表现或心理表现,这一点就连苏珊·朗格也是坚持的。审美经验是一种经验,但它并非主观的心理经验。所以在杜夫海纳看来,“负有确认作品并通过作品维护作者的真理之责的欣赏者,应该比艺术家创作作品时更需要有鉴赏作品的能力。‘美学’若想在人类世界立足,也就既要调动创作者的审美活力,又要调动欣赏者的审美经验”[1](P3)。即便是艺术家的经验,这艺术家也应是作品中体现出来的艺术家,而不是现实中的或历史上的艺术家。“这里所指的作者是作品显示出来的作者,而不是在历史上创造出这个作品的作者。”[1](P2)“我们描述其创作行为的作者实际上是在作品中出现的、对公众而言的现象学作者。”[1](P57)在《审美经验现象学》中,杜夫海纳并没有忽视现象学的作者,不过他是在作品分析时加以研究的,而在审美经验分析时,创作者的经验实际上被悬搁起来了。

但是,研究欣赏者的审美经验,会带来一个“特殊的困难”,这就是如何界定审美经验的困难。何谓审美经验?审美经验就是对审美对象的经验,或是由审美对象产生的经验。但是,何谓审美对象?审美对象就是审美经验所指向、所关联的对象。这显然是一个循环。杜夫海纳如是说“我们当然应该用审美经验所经验的对象即下文所说的审美对象来界定审美经验。然而,为了识别这个对象,我们不能求助于艺术作品——就它作为一种只能以艺术家的活动来辨识的东西而言;审美对象只能作为审美经验的关联物而界定自己。这样一来,我们不是走入一个循环里去了吗?用审美经验来界定审美对象,又用审美对象来界定审美经验。”[1](P3-4)在《艺术作品的本源》开篇处,海德格尔也曾指出一个循环,就是艺术作品与艺术的循环:我们根据艺术作品而知道艺术是什么,但是,如果不是事先就知道了艺术是什么,我们又怎么确认艺术作品呢?这显然是在绕圈子。但海德格尔说,踏上这条道路,乃是思想的力量[4](P14)。换言之,只有主动进入这个循环,而不是回避这个循环,才能体现思想的力量。

不妨以中国当代美学做个比较。中国当代美学中占主导地位的思路,就是主张美学研究应当从审美活动出发。例如朱立元说“审美活动是美学问题的起点,有关美的一切问题都在审美活动中产生,也应在审美活动中求得合理的解释。”[5](P285)可是,把审美活动规定为美学研究的起点,这没有什么必然依据。众

所周知,20世纪初期西方美学有一个“艺术转向”,自那以来,绝大多数美学研究都是以艺术作品为起点的,例如海德格尔的艺术现象学、苏珊·朗格的艺术哲学、英加登的文学作品本体论等。朱立元主张以审美活动为起点,取决于他的实践美学的立场。根据实践美学的立场,审美活动也是一种实践。但是,审美活动区别于其他实践的特殊性表现在哪里?应当如何界定审美活动?朱立元问道:什么是审美活动?他提供了三种界定:首先,审美活动是对自然界的审美。这个说法类似同义反复,几乎没有说明审美活动到底是怎么回事,因为我们不知道对“自然界”何以产生审美活动,而不是认知活动或征服活动或膜拜活动。其次,审美活动是艺术活动。“各个方面、各种题材、各种体裁的艺术作品给我们带来审美的愉快,现在已成为我们生活中不可缺少的部分。”[5](P285-286)再次,审美的丰富性已经进入人类日常生活的方方面面。这与其说是界定,不如说是对审美活动之后果的描述。在这三个界定中,最像界定的是第二个界定,即审美活动是艺术活动。不过按照这种说法,朱立元原来的思路是通过审美活动界定艺术活动,现在又通过艺术活动界定审美活动,陷入了循环,绕开了圈子。陷入循环并不可怕,可怕的是对这个循环并无意识。因为如果没有意识到陷入循环,那就根本谈不上找到解开循环的突破口。事实上,按照朱立元的倾向,审美活动归根到底要通过艺术作品来界定,既然如此,那就并不是从审美活动出发,而是从艺术作品出发了。

杜夫海纳显然要高明得多。他不仅意识到了审美经验和审美对象的循环,而且积极进入这个循环,从而也与海德格尔一样,展示了思想的力量。他说“这个循环集中了主体-客体关系的全部问题。现象学接受这种循环,用以界定意向性并描述意识活动和意识对象的相互关联。”[1](P4)这个说法明确宣告了他的美学是现象学美学。一种美学是否属于现象学美学,其标志之一就是它是否使用了现象学的意向性理论。胡塞尔的意向性理论表明,意识总是对对象的认识,意向活动必定和意向对象相互关联。现象学的研究,要兼顾主客体两方面,即兼顾意向活动和意向对象。现象学的美学研究也是如此。英加登后来在《现象学美学:其范围的界定》一文中指出“从古希腊开始,美学的探索就在两个极端间摆动。一方面,美学专门探索‘主观’,即产生艺术作品的经验和活动,或专门探究读者的接受经验和行为、感受的接受,即艺术作品(或其他审美对象)中的愉悦的快感的接受,而且一般都认为从中再无其他东西产生。另一方面,美学探索集中在几种特殊的‘对象’上,诸如山岳、风景和日落,或是人工制作——通常称为‘艺术作品’的东西。”[6](P11)

在现象学美学之前,美学要么是主观的,要么是客观的。例如我们说,康德美学是主观的美学,黑格尔美学是客观的美学。英加登认为,现象学的美学研究“不倒向所谓‘主观’美学和‘客观’美学的任何一边”[6](P4)。这自然是由于现象学美学的学理支撑是意向性理论。尽管现象学美学中也有偏于主观与偏于客观的不同,但这只是侧重点的不同,并不意味着倒向主观或客观的某一边。杜夫海纳研究审美经验,似乎是偏于主观的,然而审美经验也是包含了主客观的经验,是主体与客体的统一。审美经验的客观方面,也就是审美对象。审美经验的主观方面,杜夫海纳称之为审美知觉。审美知觉与审美对象的关系,也就是美学领域中的意向活动与意向对象的关系。杜夫海纳说,在审美经验的研究中,“我们将到处看到审美对象和审美知觉相互关联的情况。这二者的关联是我们研究的中心”[1](P22)。

所以,进入审美知觉与审美对象的相互关联而形成的循环,这本身就是意向性理论的要求。而要进入审美知觉与审美对象的循环,首先要保证审美对象的客观性。这是由于,一旦审美对象为审美知觉所吞并,即它成了心理意象,这时“一切唯心造”,也就无所谓什么循环了。如此,我们就陷入了心理主义。相应地,对审美经验的研究也就不再是审美经验现象学了。意向性理论的意义,首先就是对心理主义的批判和超越。而要超越心理主义,就得让审美对象保持其相对于审美经验的客观性。因此杜夫海纳指出,审美经验与审美对象的循环提出了一个理论上的困难“其所以是理论上的是因为始终需要追问:由于同自己在其中呈现的知觉相关,审美对象是归结为这种呈现呢,还是包含有一个自在之物。我们必须始终提防唯心主义或心理主义,记住知觉——无论是否审美知觉——并不创造新的对象:对象,作为审美地知觉的对象,与客观的认识到的或创作出来以引起这种知觉的东西并无不同。因此,在连接这二者的审美经验中,可以区分出对象与知觉,以便分别加以研究。倘若注意到主体和客体的统一并不像化合物那样,一经分解,性质便会起变化,或者更确切地说,倘若注意到体现这种统一的意向性并不排斥实在论,那么这种区分便是合情合理的了。”[1](P5)

所谓理论上的困难,难在对意向性概念的理解。意向性概念往往与“构成性”联系在一起,但是杜夫海纳在《审美经验现象学》整部著作中都不谈“构成性”,因为他与梅洛-庞蒂一样,也反对胡塞尔的“先验意识”。杜夫海纳比较重视的是,意向性概念表明了意向活动与意向对象的契合相关性。恰如庄子所言“瞽者无以与乎文章之观,聋者无以与乎钟鼓之声。”[7](P28)文章之观和钟鼓之声对于瞽者和聋者都是不存

在的,因为他们没有相应的知觉。审美对象也只对审美知觉显现出来。但杜夫海纳认为,尽管审美对象是在审美知觉中呈现的,但审美知觉并不创造新的对象。这个观点似乎与我们的美学知识有所冲突。卡西尔认为艺术的关键在于形式的创造,他指出“如果艺术是享受的话,它不是对事物的享受,而是对形式的享受。”但是,“形式不可能只是被印到我们的心灵上,我们必须创造它们才能感受到它们的美。”[8](P203)正如卡西尔所言,我们通常认为,审美经验是一种创造性的经验。这自然不错,然而,这究竟是什么样的创造性?可以肯定的是,创造不是无中生有。按照英加登的文学理论,我们作为读者能够以自己的经验去填充文学作品中的“未定域”,使文学作品得以具体化。由于读者个人的经验、学识、修养各不相同,他们所具体化的文学作品也相应地有所不同,这就是所谓的创造性。的确,哪怕是面对同一部文学作品,我与你所具体化或现实化的审美对象也很可能大相径庭。尽管如此,文学作品本身,那个充满未定域的图式化结构,却是预先给定的,对所有的读者都是一样的。它出自作者之手,不可能源于读者的创造。杜夫海纳大概也是在这个意义上主张,审美知觉并不创造新的对象。

假如认为知觉行为创造了新的对象,那就是唯心主义或心理主义。在中国哲学史上,王阳明常常被定性为主观唯心主义者,不过他在《传习录》中解说的“山中观花”与其说是唯心主义,不如说是现象学。这是因为,王阳明虽然主张“心外无物”,但“山中观花”同样没有创造新的对象“游南镇。一友指岩中花树问曰‘无心外之物。如此花树,在深山中自开自落,于我心亦何关?’曰‘未看此花时,此花与汝心同归于寂;你来看此花时,则此花颜色一时明白起来,便知此花不在你的心外。’”[9](P346)看花,是将知觉加于花,花因了这一知觉而得以呈现,“颜色一时明白起来”,但这并不是知觉创造了花。与其说是知觉创造了花,不如说是知觉发现了花,唤醒了花。所以王阳明说,“未看此花时,此花与汝心同归于寂”。看花,可以是审美,也可以不是审美,无论是与不是,花都是同一朵花。审美知觉和一般知觉指向同一个对象。对象本身只有一个,只是由于意向行为发生了变化,对象的呈现方式也相应地发生了变化。这正如太阳只有一个,但赫拉克利特却说,太阳每天都是新的。日本现象学美学家今道友信似乎也有类似的看法。他指出“自然美与艺术美,并不是根据外部对象来区别的,而是根据意识状态区别的。”“即使是对于艺术品,由于意识状态的变化,有时人们也并没有从艺术美的角度去观察它。”[10](P155)按照杜夫海纳的说法,如果我们并没有在一件艺术作品之上加以审美知觉,那么这件艺术作品就不

是我们的审美对象。因此,一方面,审美对象依赖于审美知觉;另一方面,审美对象又对审美知觉保持着客观性。

审美对象之所以保持着客观性,不可以被消融化解于审美知觉,还有一个理由,就是“主体间性”。事实上,对象对于知觉的客观性,有两个表现:一是它可以多次被知觉或反复被知觉,这是就同一个知觉主体而言;二是它可以被多个意识所知觉,这是就不同的知觉主体而言。一个对象被不同的主体所知觉,具有主体间性,我们就说这个对象是客观的。庄生晓梦迷蝴蝶,这或许只是梦境,是幻觉,因为梦见自己变成了蝴蝶,这只是庄子个人的经验,缺乏主体间性。珠穆朗玛峰并不是我的幻觉,因为世界上无数的人都看到它的存在,并且都认定它是世界第一高峰。《红楼梦》可以被视为古代中国小说的最高成就,这是由于很多文学史家和鉴赏家都有同样的看法。杜夫海纳认为“主体间性是历史的根源,它的人类学上的等义词便是孔德所说的‘人类性’:总有某个人,对他而言,对象作为对象而存在着;我可以参照某个对象,这个对象对他人来说也存在着,因为它对我说来已经存在了,反之亦然。在这个意义上,如果说对象被据为前提,总是已经给定的,那么意识也被据为前提,它总是已经浮现的。这样,对象总与意识相关联,与某种意识相关联,但这只是因为意识总与对象相关联。”[1](P6)意向性理论认为,意识总是对对象的认识,反过来说,对象也必定是意识的对象。但这里所说的对象,可能是主体间性的。正是主体间性保证了对象不被消融于知觉之中,并因而避免了心理主义或唯心主义。

杜夫海纳指出,审美经验与审美对象的循环还带来了一个方法上的困难,即审美经验的研究应当从哪一个开始?既然审美知觉和审美对象互相关联,互为前提,那么我们似乎可以从其中的任意一个开始。但杜夫海纳认为并非如此,因为,“如果从审美知觉出发,那就会诱使我们把审美对象从属于审美知觉,结果是赋予审美对象一种宽泛的意义:凡是被任何审美经验审美化的客体都是审美对象。例如可以把艺术家在着手创作之前对自己作品所形成的意象——如果有一个意象的话——叫做审美对象,只要说明指的是一个想象中的审美对象就行了。还可以把这个术语扩大到自然界中的对象。……但这样给审美经验下定义就是不严格的了,因为这个审美对象的定义缺乏足够的精确性。怎样才能做到准确呢?那就要把经验从属于对象,而不是把对象从属于经验,就要通过艺术作品来界定对象自身”[1](P6-7)。

如果从审美知觉出发,审美对象就具有了不确定性,而根据审美对象而来的审美经验,也随之变得不确

定了。例如,美无处不在,我们几乎处处都可以发现自然美,但根据“自然美”这种审美对象来研究审美经验,显然不太合适,因为自然美的偶然性和不确定性太强了。既然如此,我们便只能“把经验从属于对象,而不是把对象从属于经验”。这就是说,对审美经验的研究,在程序上必须从审美对象开始,先考察审美对象,再考察审美知觉。既然审美对象先于审美知觉,那么审美对象就不能依据审美知觉来界定了。审美对象从何而来?杜夫海纳认为,审美对象有一个现成的来源,那就是艺术作品。“艺术作品就是这样已经存在在那里,引起审美对象的经验,它就是这样为我们的思考奠定了一个出发点。”[1](P9)于是,从艺术作品出发,通过艺术作品来界定审美对象,这就打破了审美知觉与审美对象的相互关联而圈起来的循环。

把艺术作品作为研究的出发点,通过艺术作品给审美对象下定义,这并不是将艺术作品与审美对象等量齐观。艺术作品与审美对象有所重叠,却并不等同。首先,在事实上,艺术作品并不是全部的审美对象,除了艺术品,一座山、一棵树、一片云、一朵花均可视为审美对象,杜夫海纳显然赞同审美对象的范围大于艺术作品。其次,在逻辑上,审美对象必须参照审美经验界定自己,艺术作品却不必如此。“艺术作品则在审美经验之外,是诱发这一经验的东西。……审美对象存在于意识之中却又好像不在其中。相反,艺术作品除了在参照意识时,都处于意识之外,是万物之一。”[1](P8)艺术作品也是一物,雕塑与建筑与普通的砖瓦木石并无两样,这一点我们在海德格尔的《艺术作品的本源》中已经看到了。但艺术作品也可以作为审美对象。是否被视为审美对象,取决于指向它的意向性。杜夫海纳说“审美对象是作为被知觉的艺术作品。”[1](P8)

二、本质研究

意向性是现象学的理论出发点,本质直观则是现象学在方法上的标志。胡塞尔说“现象学的特征恰恰在于,它是一种在纯粹直观的范围内、在绝对被给予性的范围内的本质分析和本质研究。……现象学的研究是普遍的本质研究。”[11](P44)这句话可以缩减为“本质直观”四字。尽管杜夫海纳不怎么提及“本质直观”,但他也坚持现象学的特征是本质研究,而且事实上也有本质直观的思想。在《审美经验现象学》引言的一个脚注里,杜夫海纳声称“我们并不刻意去服从胡塞尔的字面意义。我们是按照萨特和梅洛-庞蒂两位先生把现象学引进法国时对它所作的解释来理解这一术语的。它是以本质为目标的一种描述,而这种本质又被视为内在于现象的意义并伴随现象而出现。本质有待于发现。但需通过显露过程,而非通过从已知到未知的跳跃。”[1](P4)这几句话里有以下三个地方值得注

意:

首先,我们看到杜夫海纳并不谈对本质的直观,却强调对本质的描述。这篇引言开门见山就说,此书对审美经验的研究,首先要对它加以描述。衡诸现象学家的美学著述,如果说英加登的《论文学作品》是现象学分析的最佳代表,海德格尔的《艺术作品的本源》是现象学直观的最佳代表,那么,杜夫海纳的《审美经验现象学》可谓现象学描述的最佳代表了。

其次,描述是建立在直观之上的,对本质的描述基于对本质的直观。尽管杜夫海纳并没有使用“直观”一词,但他显然有直观的思想。这可从否定和肯定两方面看出。否定的方面,杜夫海纳说,“本质有待于发现。但需要通过显露过程,而非通过从已知到未知的跳跃”。所谓“从已知到未知的跳跃”,也就是推理,或者是思辨,而现象学是不重推理、反对思辨的,因为它强调的是直观和描述。推理出来或思辨得来的本质,是所谓“透过现象看本质”,这并不是现象学所说的本质。肯定的方面,杜夫海纳指出本质有一个“显露”或显现的过程,又说,“这种本质又被视为内在于现象的意义并伴随现象而出现”,这明显就是主张本质直接显现在现象之中。现象学之所以认定本质可以“直观”,其基本的依据正是“本质就在现象之中”。

再次,杜夫海纳是法国现象学家,并在萨特和梅洛-庞蒂之后进行现象学研究,他的现象学观念自然深受萨特和梅洛-庞蒂的影响。尤其是梅洛-庞蒂的知觉现象学,对杜夫海纳的美学研究几乎起到立竿见影的作用。正是由于梅洛-庞蒂《知觉现象学》对知觉的强调,使得杜夫海纳把审美知觉的问题提到了前所未有的高度。而在审美经验中强调身体的作用,大概也是从梅洛-庞蒂的身体现象学那里受到了启发。作为杜夫海纳现象学观念的来源之一,梅洛-庞蒂在《知觉现象学》的前言也说“现象学是关于本质的研究,在现象学看来,一切问题都在于确定本质:比如,知觉的本质,意识的本质。”[12](P1)

现象学的本质研究在美学中是如何进行的?在盖格勒的《现象学美学》一文中已经稍有说明。他指出:“美学家感兴趣的不是个别艺术作品,不是波提切利的画布,不是莎士比亚的十四行诗,也不是海顿的交响乐,而是十四行诗本身的本质,交响乐本身的本质,各种各样素描画本身的本质,舞蹈本身的本质等等。他感兴趣的是那些一般的结构,而不是特定的审美对象。”[13](P8-9)为了达到这个目标,现象学家并不是随便拿起手边的什么对象就加以研究,可以直观其本质的对象,必须符合一定的条件。譬如要直观悲剧的本质,选取索福克勒斯、莎士比亚、拉辛、席勒的作品当然较为有利,因为它们都具有典型性。研究审美经验

的本质也是如此,它首先要求考察具有典型性的审美经验。杜夫海纳说,这正是他选取从艺术作品出发,而不从审美知觉出发的根本原因所在。因为审美知觉可能将自然作为审美对象,但是我们对自然产生的审美经验既不够典型,也不够纯粹,而艺术作品则能够提供典型的和纯粹的审美经验。“我们将要描述的审美经验也将是典型性的,不受在感知自然界的审美对象时可能混进的不纯成分的影响……把探索自然界的审美对象留待日后再说,读者也可能引以为憾。我们却认为这是良好的方法,因为直接来自艺术作品的审美经验肯定是最纯粹的,或许也是历史上最早的审美经验。”[1](P7)

正因为要考察的是审美经验的典型样式,所以杜夫海纳认为对产生审美经验的艺术作品也要有所选择,例如,“只有当我们首先向画家学习之后,儿童的图画或业余画家的作品才能使我们了解什么是绘画。这些作品告诉我们的大多属于画家的心理,而很少涉及绘画的本质。相反,我们认为——尽管在本书中我们将不予论证——只有借助对真正艺术的某些认识,才能提出那些有关于艺术的边缘情况的问题。对于‘原始艺术’以及低级艺术或艺术的副产品、军乐、歪诗、好莱坞西部片或廉价小说所提出的那些问题,若想给予解答,必须知道什么是审美经验,知道处在艺术边缘的那些作品为何不能唤起审美经验,变成审美对象”[1](P13-14)。这种说法有些类似于马克思的名言:“人体解剖是猴体解剖的一把钥匙。”我们不能通过低级的东西去理解高级的东西,而应当通过高级的东西去理解低级的东西。这就像《庄子·逍遥游》中的蜩、学鸠、斥鴳,根本不能理解大鹏从北冥飞向南冥的举动,庄子称之为“小知不及大知”[7](P15)。杜夫海纳认为,今天美学研究的“一个优越的时刻”,因为今天艺术才真正回归自身,换言之,也就是审美经验达到最为纯粹化的时候。所以杜夫海纳主张,“审美经验是最近的发现”。

本质研究意味着去探索对象的一般性结构或普遍性特征,因此杜夫海纳说“艺术分类的确是美学家共同要求的一项任务。但是我们不打算承担这项任务,因为我们的目的是说明一般的审美经验,因而着重阐述一切艺术所共有的东西。”[1](P11)当然,杜夫海纳更在意审美经验的本质,而非一切艺术的共同点。我们知道,主要是由于维特根斯坦“家族相似”理论的影响,今天人们已经很少愿意进行本质研究了,人们甚至认为本质根本就不存在。但是,正如迪萨纳亚克所言:“不再寻求普遍性的人就会拥护一种极端的相对主义。”[14](P115)当初胡塞尔一再强调现象学是研究本质的“科学”,其主要意图也是抵制相对主义。然而时

至今日 相对主义并没有像心理主义那样因为胡塞尔的抵制和批判而销声匿迹 胡塞尔的本质研究和“严格科学”的理想反倒被视为迂腐之举。胡塞尔之后 相对主义先是因(维特根斯坦)分析哲学 继而因文化人类学 最后因后现代主义而不绝如缕 甚嚣尘上。因此 坚持现象学的本质研究在今天仍有其现实意义。杜夫海纳也呼吁 审美经验现象学应当“不受审美相对主义的诱惑” “走在探求本质的线路之内”。

相对主义在胡塞尔那里 表现为历史主义 或合称为“历史相对主义”。在《哲学作为严格的科学》中 胡塞尔指出“历史主义将自己定位于经验的精神生活的事实领域……这样便产生出一种相对主义 它与自然主义的心理主义非常接近 并且被纠缠到类似的怀疑困难中去。”[15](P46) 历史主义是事实研究 现象学则是本质研究。历史与本质 似乎不共戴天。但是 杜夫海纳的审美经验现象学一开始就遭遇了历史主义的困境。如前所述 为了避免陷入心理主义 杜夫海纳选择了让知觉从属于对象 先描述审美对象再描述审美知觉。为了走出审美对象与审美经验的相互关联圈起来的循环 杜夫海纳选择了从艺术作品出发 通过艺术作品界定审美对象。但是 如何确定艺术作品呢? 这只能用经验主义的方法 杜夫海纳说 我们求助于“能者的见解” 也就是那些鉴赏家、批评家、艺术史家的见解 他们的见解也是共同的见解。这就是说 艺术作品本身是经验之物 是历史的存在。这就面临了一个问题 “有人会说 受历史影响的这种思考会被历史打上相对主义的印记。”[1](P10) 杜夫海纳指出 “当决定打破审美对象和审美知觉的关联把我们关进去的那个循环 把艺术作品视为研究的出发点 以便在这个基础上重新发现审美对象以及审美知觉时 我们将求助于经验的和历史的東西。若想达到本质 这岂不是死路一条吗? 我们认为不是。马克斯·舍勒的说法对我们很有教益。他说 道德的本质可以历史地揭示出来 但未必是相对于历史的东西。审美经验的本质不也是如此吗?”[1](P9)

盖格尔在《现象学美学》一文中也曾回应本质与历史的关系问题 或者说是“现象学方法与历史之间的关系问题”。他认为 本质的东西可以在历史过程中展示出来。因为盖格尔所说的本质 不是柏拉图式的僵化的本质 不是固定不变的如同数学般的本质 而是黑格尔式的能动的本质。杜夫海纳则认为 历史的东西仍然能够展示本质的东西 产生于历史的东西未必是历史的 我们在历史中发现的东西也未必是历史的。这就像毕达哥拉斯定理是在古希腊被发现的 但毕达哥拉斯定理本身并不是历史性的。审美经验的本质同样如此。一方面 我们似乎可以说 直到 20 世纪 真正的

审美经验才被发现 或才被发明; 另一方面, “审美经验不全是 20 世纪的发明 犹如一句名言所说 爱情不是 12 世纪的发明一样。审美经验在时间的场合中可以由截然不同的各种艺术作品来诱发 但它总是倾向于形成一个典型的样式”[1](P11)。不错 20 世纪以前的审美经验往往不是纯粹的审美经验 但是 在那些并不纯粹的审美经验的表现形态中 仍然在指示着一种纯粹的、典型的、本质的审美经验。“审美经验尽管是最近的发明 它身上仍然有表现出某种本质的趋势 应该予以解释。”[1](P9)

三、搁置价值判断

由于现象学极力避免心理主义 始终提防相对主义 因此它一般来说主张在研究中保持价值中立 因为价值判断往往会导致心理主义和相对主义。如果说现象学研究的方法是本质直观 那么现象学研究所遵循的一个原则则是价值中立 或曰搁置价值判断。胡塞尔在《逻辑研究》中说过 “纯粹现象学展示了一个中立性研究的领域 在这个领域中有着各门科学的根。”[16](P2) 但是 美本来就是一种价值 而当我们说一件物品是“艺术”时 也往往是一种价值判断。庄子说庖丁解牛的动作“合于桑林之舞 乃中经首之会” 把杀牛的劳动视为艺术 或者从庖丁解牛的行为中领略到艺术的境界 这显然是一种褒美。那么 在美学研究中也坚持价值中立的原则吗? 关于这个问题 现象学家们的意见并不一致。

盖格尔认为 审美价值确立了美学研究的领域 因此 在美学研究中区分事实与价值是至关重要的 价值论美学才算货真价实的美学。而且审美价值是作为现象被给予的 因此他的本质研究 探究的是审美价值的本质。然而 纵然是盖格尔 也只是着意于审美价值的本质 而并没有提供价值判断的尺度或“建立趣味的标准”。这正如杜夫海纳所说 虽然我们从艺术作品出发 但是我们并不走向艺术批评。因此我们似乎可以说 盖格尔是以价值中立的方式来研究艺术价值或审美价值的。

英加登是胡塞尔最忠实的学生 在美学研究中也贯彻胡塞尔价值中立的原则 他说 “我在研究文学作品时 并不考虑它是不是有肯定的价值 还是根本没有价值。”[17](P43) “我们并不认为只有文学价值或文化价值高的作品才算是文学作品 把文学作品所包括的范围弄得这么狭窄是完全错误的。现在我们也知道 一部作品有价值 特别是有文学价值是什么意思 但要说不说没有‘坏的’、毫无价值的作品也不对。我要说的是一种所有的文学作品都具有的基本的结构 而不管它们有没有价值。”[17](P29) 英加登在文学研究中之所以能够搁置价值判断 是由于他的目标是考察“文

学作品的存在方式”,他的现象学美学,是本体论美学或存在论美学。对英加登而言,价值论美学也是必要的,事实上他建构了将本体论美学、认识论美学、价值论美学囊括其中的庞大的美学体系,但他认为,价值论美学必须放在本体论美学之后。

杜夫海纳的现象学美学,也坚持了价值中立的原则,这表现为他避免引入美的概念。在论文集《美学与哲学》中他指出“说对象美,是因为它实现了自身的命运,还因为它真正地存在着——按照适合于一个感性的、有意义的对象的存在样式存在着。”[18](P21)换言之,与其断言对象美,不如说对象作为有意义的感性对象而存在。所以在《审美经验现象学》中,杜夫海纳颇为赞赏地引用了让娜·埃尔丝小姐的一句话“艺术的真正问题是一个本体论问题……艺术家是要使某种东西存在,不是要使某种东西美。”[1](P176)如前所述,杜夫海纳确认艺术作品的方法采取了经验主义的方法,即听取“能者的见解”,但他随之追问“与其首先信赖那些能者的见解,我们何不寻找真正作品的固有标准呢?难道无法界定审美对象的固有本质吗?它不就是美吗?美的特征或对美的追求不是划定了审美对象的范围吗?然而我们将避免引入美的概念。理由是,按照人们赋予这一概念的外延,它对我们来说,或者无用,或者有害。……每当进行价值判断,包括对美的鉴赏判断的时候,都难免陷入主观主义,以致本希望找到的客观标准立刻显得含糊不清。”[1](P14-15)价值判断往往令人陷入主观主义和相对主义。所谓“情人眼里出西施”,这是价值判断的主观主义;所谓“各美其美”,这是价值判断的相对主义。主观主义和相对主义都使价值判断丧失了客观标准,这是杜夫海纳“避免引入美的概念”的第一个理由。

搁置价值判断、避免引入美的概念的第二个理由是,美并不是所有艺术都追求的目标。一般来说,美与古典艺术才形影不离。杜夫海纳说“应该像马尔罗那样注意到,自从审美领域终于奠定以来,有多种艺术形式呈现在我们面前,其中很少有像古典艺术那样关心美的问题。”[1](P16)但是艺术史表明,早在巴洛克时期,美就不再一统天下了。此后,西方美学史上出现了悲剧、崇高、滑稽、丑,以后还出现了荒诞、险恶等审美范畴。如果考虑到中国艺术史,我们还要在审美范畴表中加入气韵、境界、沉郁、飘逸、空灵、含蓄、中和、雄浑等等,不胜枚举。光是司空图的《二十四诗品》,就完全不是“美”之一字所能够概括的。美不过是众多审美范畴中的一个,不可能作为一切审美对象的属性。

为了对付这种状况,美学家们想出了两种方法:一是主张美学研究的“美”,并不是“美的现象”,而是“美的本质”。例如蒋孔阳说“美学所要研究的,是作为普

遍规律的美,也就是美的本质,而不是芸芸总总的美的现象、美的东西。”[19](P53)这个观点,是蒋孔阳在评论柏拉图美学时说的,然而这显然是对柏拉图美学的误解,并且在逻辑上是错误的,姑且表述为“本末倒置的错误”。因为实际上,美学所研究的,正是活生生的、直接体验的甚至令人心醉神迷的“美的现象”,至于“美的本质”“美的普遍规律”,或柏拉图的“美本身”,则是美学研究的结果和探索的终点,如何可以倒果为因呢?这个说法也是与现象学精神相违背的。现象学恰恰是企图回到事情本身,回到“芸芸总总的美的现象、美的东西”中去描述、去分析这些美的现象。二是主张区分三种“美”,即日常生活中的“漂亮”、古典艺术中的“优美”和审美判断的“美”。审美判断的美包括了古往今来的一切审美特质,例如,崇高是一种美,丑何尝不也是一种美?刘熙载就说“怪石以丑为美,丑到极处,便是美到极处。”[20](P168)但是这样一来,将会使“美”的概念扩展得没有边界。杜夫海纳指出“这时我们就会看到,美的这种意义可以扩大到完全脱离审美对象领域的东西:一个道德行为,一个逻辑推理,或是制作时毫不关心审美的那些日用品,都可以说是美,而没有理由怀疑每次使用这个词是否严格。”[1](P17)如此一来,我们等于回到了古代美善不分的状况,回到了美学产生之前的“美”,这样的“美”对于今天的美学研究又有什么用处呢?

搁置价值判断、避免引入美的概念的第三个理由是“若美不表示我们所说的艺术作品的本真性,那又表示什么呢?美的概念只有这样重新变得无用才不再危险:它只提出而不解决问题。”[1](P17)美就是艺术作品的本真性,杜夫海纳对此还有一个清晰的表述:“当对象直截了当地宣称自己享有实体的完善性时,美便表示对象的真:美是眼睛可感受的真,它是对先于反思的、令人愉快的东西的认可。”[1](P18)美就是真。然而,这并非认识论意义的“美就是真”(艺术的模仿论往往持有这种观点),它也并不是心理学意义的“美就是真”(中国的儒家持这种观点,这里的“真”就是真诚)。杜夫海纳说“美就是真”,指的是艺术作品或审美对象达到了完善的、完美无缺的存在。换言之,当艺术作品成其为艺术作品,或当审美对象成其为审美对象时,它就是美的。所以杜夫海纳指出“美的反面不是丑,如同浪漫主义运动以来人们所理解的那样。美的反面对于想要成为审美对象的作品来说是流产,对于不要求审美特质的对象来说是中性。这意味着审美对象可以是不完美的。……其所以不完美,是因为它要成为它所想要成为的东西但没有成功,因为它没有实现自己的本质;必须就它所想要成为的东西来对它加以判断,它也在这个基础上进行自我判断。”[1](P18)

如果审美对象不能实现自己的本质,没有获得自己的存在,那就意味着审美的流产。恰如飞机不能飞,玫瑰不开花,桃树不结果,审美对象也可能不能成为审美对象。可见审美对象的本真性就是美。因此我们不需要通过美的概念来界定审美对象。如此,杜夫海纳就让美就变成了一个无用的概念了。

那么,审美对象又是如何实现了自身的存在呢?这就又回到了前面讨论的审美知觉与审美对象的相互关联。“审美对象的标准,乃是它那渴求绝对的意志。它只有说出并达到这个标准才反过来成为审美知觉的标准。审美对象为审美知觉提出的一项任务,正是不带任何成见地去接近对象,尽可能信任它,将它置于能够证实自己存在的地位。”[1](P19) 审美对象要求公正的知觉,要求一个“使之显现的范例式的知觉”。而为

了形成这样的知觉,知觉主体必须服从艺术作品,充分信任艺术作品,顺从艺术作品的引导。当艺术作品引导出这样的知觉时,艺术作品就被转变为审美对象。所以杜夫海纳虽然从艺术作品出发,却并不是要导向艺术批评,也不是要像英加登那样建立艺术作品本体论,而是为引导出审美对象。就研究程序而言,英加登是先分析艺术作品(文学作品),而后导出审美对象(后来又补上审美经验)。杜夫海纳则是先描述审美对象,而后分析艺术作品。对英加登而言,本体论在现象学之前;对杜夫海纳而言,现象学在本体论之前。但杜夫海纳的本体论,又不是艺术作品本体论这种“区域本体论”,而是要从审美经验导向一般本体论,所以后来杜夫海纳在《美学与哲学》中说“是审美经验提示哲学要从先验走向超验,从现象学走向本体论。”[18](P6)

参 考 文 献

- [1]杜夫海纳.审美经验现象学·英译本前言[M].韩树站,译.北京:文化艺术出版社,1996.
- [2]马格廖拉.现象学与文学[M].周宁,译.沈阳:春风文艺出版社,1988.
- [3]苏珊·朗格.情感与形式[M].刘大基,等,译.北京:中国社会科学出版社,1986.
- [4]海德格尔.依于本源而居——海德格尔艺术现象学文选[M].孙周兴,译.杭州:中国美术学院出版社,2010.
- [5]朱立元.走向实践存在论美学[M].苏州:苏州大学出版社,2008.
- [6]单正平.现象学与审美现象——文艺美学译文、文论集[M].天津:南开大学出版社,2004.
- [7]陈鼓应.庄子今注今译[M].北京:商务印书馆,2012.
- [8]卡西尔.人论[M].甘阳,译.上海:上海译文出版社,1997.
- [9]王阳明.传习录[M].郑州:中州古籍出版社,2011.
- [10]今道友信.关于美[M].鲍显阳,王永丽,译.哈尔滨:黑龙江人民出版社,1983.
- [11]胡塞尔.现象学的观念[M].倪梁康,译.北京:人民出版社,2007.
- [12]梅洛-庞蒂.知觉现象学[M].姜志辉,译.北京:商务印书馆,2001.
- [13]盖格尔.艺术的意味[M].艾彦,译.南京:译林出版社,2012.
- [14]埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].户晓辉,译.北京:商务印书馆,2002.
- [15]胡塞尔.哲学作为严格的科学[M].倪梁康,译.北京:商务印书馆,2002.
- [16]胡塞尔.逻辑研究:第二卷[M].倪梁康,译.上海:上海译文出版社,1998.
- [17]英加登.论文学作品[M].张振辉,译.开封:河南大学出版社,2008.
- [18]杜夫海纳.美学与哲学[M].孙非,译.北京:中国社会科学出版社,1987.
- [19]蒋孔阳.美学新论[M].合肥:安徽教育出版社,2007.
- [20]刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1978.

(责任编辑 乔学杰)

The Confrontation and Reconciliation between Nature and Art: An Analysis of Kant's Natural Beauty and Artistic Beauty

ZHOU Huang - zheng - mi

(School of Philosophy , Beijing Normal University , Beijing , 100875)

Abstract: In Kant's aesthetics , nature and art are defined as two opposite concepts , but as the text unfolds , the boundary between them has gradually been blurred by mutual penetration. In natural beauty we represent natural products as art that is designed in a regular way , and good art must look like the nature. Natural beauty develops from the aimless state to the ultimate purpose of reason through the combination with intellectual interest , while artistic beauty develops from the default concept rules to the surpassing of the rules and creates new rules through the nature in the inner heart of genius. Both of them point to the ultimate purpose of the subject and the essence of reason.

How to do the aesthetic research of phenomenology?

——Centering on the introduction of The Phenomenology of Aesthetics Experience of Dufrenne

GUO Yong - jian

(College of Humanities , Xiamen University , Xiamen , Fujian , 361005)

Abstract: The introduction of Dufrenne's The Phenomenology of Aesthetics Experience has initially outlined the phenomenological approach in his mind. Centering on this introduction , with some reference to major views of other phenomenological aesthetics such as Heidegger , Ingrid , Geiger , we can gain some insights on the methods and ideas of phenomenological aesthetic research. In general , the aesthetic studies of phenomenology are intention analysis and essence research , and during the process , phenomenological aestheticians often adhere to the principle of value neutrality. There are three main points of phenomenological aesthetics research , namely intentionality analysis , essence research and suspended value judgment.

On the Ecological Restoration in Environmental Civil Litigation of Public Interest

SHI Chunlei

(School of Law , Xiamen University , Xiamen 361005)

Abstract: As for the way to undertake the restorative responsibility of environmental civil litigation of public interest , Environmental Public Interest Litigation Interpretation replicates the "restitution" in "Tort Liability Law" , confuses it with "ecological environment restoration" and tries to cover the latter through expanding interpretation. This has not only caused verbal confusion , but also led to such problems as low application rate , high cost and implement difficulties in practice. To optimize the implementation method of ecological restoration in environmental civil litigation of public interest , we have to correct the relevant provisions of Environmental Public Interest Litigation Interpretation from conceptual and ideal perspectives , and establish a sound ecological restoration system by assuring the implementation of responsibility by paying attention to the details of the repairing process , clearing the alternative repairing method , and integrating the power outside the court.

The Improved Framework of Environmental Tort and Relief System based on Environmental Justice

WANG Li

(School of civil and Commercial Law , Henan University of Economics and Law , Zhengzhou 450046)

Abstract: Environmental justice manifests the maintenance of human rights and the protection of ecological environment values. It becomes necessary and possible to reform the environmental tort and relief system from the perspective of environmental justice for the compliance between the resolve of environmental tort and relief system dilemma and the connotation of environment justice , the highlight of the environmental law of ecological civilization to environmental justice and internal demands on environmental justice reflected by the recently research results. The improvement of environmental tort and relief system should be carried out from the aspects of innovating environment ecological justice maintenance system and injecting justice maintenance system. The former focuses on perfecting the bearing methods of environmental tort liability in the entity system and further improving the environmental public interest litigation system in the relief procedure. The latter explores the feasible way of the socialization of environmental tort and relief , establishing and improving the environmental liability insurance system and the system state compensation for environmental tort to highlight the socialization of the system.